

sp. col.

780.917

4927

F2336

# الموسيقى والغناء

## في البيت لبيد ولبيد

تأليف

هينري فارمر

ترجمة

حسين نصير

الناشر

دار الفكر الحديث للطباعة والنشر  
١٠ شارع خديجة بالقاهرة

٢٠٠٧ء

ورثة الفنان / حامد سعيد  
القاهرة

Sp. 780.917  
4927  
F2336

١٥٩٩٩٩٩٩٩





# تَهْيِيد

اهتك مستور الشك بالسؤال  
( مثل عربى )

---

هذه الدراسة للموسيقى فى « الليالى العربية » ، ذلك الاسم الذى  
اشتهرت به « ألف ليلة وليلة » ، فيها بعض القسوة . ونستطيع أن نغتفر  
هذه القسوة لأنها فى الغالب مفتاح الحق . ولهذا السبب كتبت المثل  
السابق فى صدر الكلام .

وقد احتجب الموضوع طويلا دون شك . ولم يظهر أحد اهتماما  
به حتى الآن ، وما طبع عنه كان منحرفا عن الصواب إذا لم يخطئ  
صراحة . كما أحدثت المقالات المنشورة فى المجلات الدورية عن هذا  
الموضوع تأثيرا غير صحيح عن موسيقى « الليالى » وموسيقيا . ولم  
يخطئ الكتاب وحدهم بطريقةتهم المتقلبة الهوائية ، إذ سائرهم جماعة  
من مصورى أحسن ترجمات « الليالى » فى جموح « رومانتيكيته » ،  
وصوروا معظم الأشخاص ، وخاصة الموسيقيين ، فى أوضاع « أفرنجية » ،  
صريحة ، كانت مصدرا لمتعة الشرقيين ، إذا لم تسمى إليهم . ولا يوجد  
فى طبعات « الليالى » التى لا يمكن حصرها ، فى اللغات الكثيرة شرح  
يختص بالموسيقى أى اختصاص ، اللهم إلا فى طبعة ابن الواطحة ،

ذلك الرجل الذي يجب أن تفخر به هذه البلاد ، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غير جديرين بذلك وراء هذه الشواطئ . وحقا إنه يخطئ من وقت لآخر في ملاحظاته على موسيقى « الليالي » ، وفي ترجمة بعض العبارات الموسيقية ، ولكنه لم يدع التخصص في الموسيقى العربية ، واكتفى باتباع من وثقهم الناس مثل فيلوتو وغيره ، الذين ضللوا كثيرين من الناس ، وكما فعلت فيما بعد ملاحظات كيسفتر الألماني .

أما جلاّند ، أقدم المترجمين ، فقد تصرف في تفسيره إلى درجة تجعلنا لا نلقى بالا إلى شرحه للعبارات الموسيقية . والناس يعترفون بأنه أطلق العنان لنفسه وذهب بعيدا في تأويلاته . وأما المترجم الفرنسي ماردُس فكان خياليا ، ولا نتوقع أمانة في نصوص الموضوع الذي تناقشه في هذا تناول الخيالي .

وأما الألمان فأحسن قليلا ، إذ لم يكن لدى فون همّسبرجشتال وهو من أوائل المترجمين الألمان ، الجدارة الموسيقية التي تؤهله لشرح تلك السطور المستعصية على الفهم في « الليالي » ، وإن ساعد فيما بعد صهره كيسفتر ، الذي لم يكن يعرف العربية ، في كتابة « موسيقى العرب » ( ١٨٤٢ ) . وكذلك لا يمكن أن يقال إن ترجمة فيل عاجلت الأصل معالجة دقيقة في العبارات التي تتكلم عنها ، على حين أن الصور مسلية تماما في كثير من الأمثلة . فليس الرقص بمصاحبة كاسات الفرقة

العسكرية الكبيرة بدلا من آلات الأصابع الصغيرة ( ١٧٣ ، ١ ) ،  
والمغنيات اللائي، يستخدمن كتب الموسيقى ( ٢ ، ٣٤٣ ، ١٤ ، ٤٨ ) ،  
والطبول الجانبيّة وطريقة العزف الغربية المظهر ( ٣ ، ١١٦ ) بغض  
النظر عن الآلات الغربية المضحكة التي لم توجد قط ( ٣ ، ٣٠٣ ) ،  
ليس كل ذلك إلا سخافات .

أما المترجمون والمحررون والفنانون الإنجليز في جمالتهم فيعطوننا  
نتائج أحسن بكثير من المذكورين آنفا في ذلك الموضوع الخاص  
الذي يتناوله هذا الكتاب . وأشير في هذا التقدير إلى لين وپاين وبرتون  
وقد تكلمت عن ترجمة لين لهذه العبارات التي نبحثها . وقد اعتبر  
المستعرب العظيم م. ج. دى غويه والعالم الموسيقى الثقة ج. أوسترب  
ترجمته « لليالي » في جمالتها « صحيحة صحة تحوز الإعجاب ، و « رائعة »  
ولكننا لا نثق ببيان ثقتنا بلين من وجهة هذه الدراسة الخاصة .  
أما معاصره برتون الذي أقام كثيرا من عباراته المتعلقة بالموسيقى  
على أساس تفسير باين ، فهو عادة أكثر انحرافا في اقترابه . وإن  
كان أسلوبه القوي وملاحظاته المفسرة التي لا يختص بالموسيقى  
إلا واحدة منها ، سترت ذلك الخطأ . وعلى الرغم من ذلك فضلت أن  
أستخدم ترجمة برتون على لين لأن برتون تناول جميع المادة المعروفة  
على حين لم يفعل ذلك لين . أضف إلى ذلك ، أن برتون استخدم  
نسخة كلكتا ( ١٨٣٩ - ١٨٤٢ ) التي كانت دعامي الأولى ، على حين



اعتمد ابن على نسخة بولاق ( ١٨٢٥ ) .  
ينبغي أن يظهر بما قلت أننا أن الحاجة كانت ماسة لهذه الدراسة ،  
على الرغم من ظني أنه من المستحسن في الوقت الراهن أن اعتبر  
أكثر من طاقة من القراء ، وألا أقصد إلى إرضاء المستعرب والعالم  
الموسيقى وحدهما ، وإنما القارئ العام أيضا . ولا أشعر بأي خوف  
من المستعرب . فإني موقن أنه سيجد كل السرور في الاطلاع على  
شروح المصطلحات العربية الجديدة ، إذ هو عارف بأصل اللبالي ،  
اللغوي . وسيقدر العالم الموسيقى ، الذي نال قسطا كافيا من الميدان  
الموسيقى العلمي ، الجانب الاصطلاحي ، خاصة الفصلين الرابع  
والخامس ، ولكنه قد لا يتابعني السير في الفصول الأولى ، إذا كان  
لا يعرف الشرق . أما الثالث ، أعني القارئ العام ، فسيجد نفسه في  
عالم جديد ، ويستطيع المرء أن يتنبأ بتأثير ذلك فيه . وعند ما يتكلم  
الراوي عن الحوادث العادية في الحياة اليومية نقبل أقواله على  
ظاهرها وعملاتها . ولكنه إذا تكلم عن أشياء أقل من ذلك عملية  
وتداول فسنقاله بالشك التام . وأشير بهذا الكلام إلى مافصل القول  
فيه في الفصل الأول والثاني والثالث . وحقا قد يوجد هذا الشك أيضا  
عند العالم الموسيقى ، ولكن دعني أقول إنه لا يوجد في اللبالي ، إلا  
القليل الذي لا يلائم الموسيقى في نظر الغرب الأوربي الحديث ،  
وذلك كيلا تغري الأشياء المستعربين والعلماء الموسيقيين برفع الحواجب  
شكا فيها تحكيمه في هذا الكتاب .

وقد استخدم الشرقيون في أيامهم الإسلامية السعيدة الموسيقى في مواطن كثيرة - كما يظهر في الفصل الأول - تعادل في تنوعها مواطن استخدام الموسيقى اليوم في أوروبا الغربية ، ويقول كباريو إن سبب ذلك أن « الموسيقى ارتبطت دائما في تاريخها بمظاهر الحياة الاجتماعية . . . . ولم تكن قط « غاية في ذاتها » ، كما يقول الفلاسفة ، لأنها دائما نخضعها لبعض قوى الحياة العامة المهمة . .

بل قد يبتسم بعض الناس من تفسير العربي العميق الغامض للموسيقى أو إيمانه الساذج بقوة الفن ، كما نرى في الفصل الثاني ، ولكن يمكن اقتباس عشرات العبارات من المؤلفين في أوروبا الغربية ، تلك العبارات التي تشبه أفكار الشرقيين تمام الشبه . أفلم يقل فاجنر : « ليست قوة المؤلف الموسيقى غير قوة الساحر . ونحن في الحقيقة نستمع إلى إحدى « سيمفونيات » بيتهوفن في حالة من الانسحار ،

أما قصص الفصل الثالث عن المبالغ الخرافية التي كانت تعطى للموسيقين في عصور الخلافة ، والتي أنكرها بعض المؤرخين فيمكننا الإيمان بها . فقد ترك اليوم في بريطانيا أكثر من واحد من الموسيقيين سواء المؤلفون المشهورون ، أو موسيقيو الصالات الشعبية ، ثروة تقدر بمئات الآلاف من الجنيهات .

ولا يحتاج الفصل الرابع بطبيعته إلى النقد ، ولكن دراستي الطويلة لهذه الآلات العربية والفارسية في « الليالي » قد تسمع لي بالاستشهاد بمؤرخنا للآلات الموسيقية ، القس المحترم ف. و. جلبن الذي يقول : « دراسة الآلات الموسيقية التي لم تعد في أيدينا اليوم ضرورية ، لا للموسيقى وحده ، وإنما للأديب والفنان والمؤرخ لأنه لا يمكن فهم كثير من الإشارات إلى العادات في العصور السالفة إلا بها . »

ولعل الفصل الخامس الذي يتناول نظرية الموسيقى وأدائها يهم المتخصصين وحدهم ، أعني المستعربين وعلماء الموسيقى . ولكنني آمل أن يجد القارئ العام الذي يتحمل آلام قراءته نتفة هنا وهناك تايق باختياره ، فيصبح مع الأمير هنري : « أوه أيها المتوحيش ، رغيف بنصف بنس في مقابل كل هذا . »

وأخيراً أحب أن أشير إلى أني أعتقد أن الأدلة التي تتجلى في هذه المناقشة ستساعد على حل المشاكل الأخرى ، مثل تاريخ الحكايات الخاصة وموطنها ، تلك النقطة التي أكدتها في كتابي « بحث في الفن الفارسي » ( ١٩٣٨ ) . وذلك بغض النظر عن الوجه الخاص لهذه الدراسة . وعلى أي حال لا يمكن أن يذهب أي عمل سدى ، إذ يقول المشل العربي : « قطعوها صحّت للطبيرة ، أي إن الشيء التافه في الظاهر يمكن جعله شيئاً له بعض الأهمية . »



## الفصل الأول

### الموسيقى

### في ألف ليلة وليلة

« السماع لقوم كالغذاء ، ولقوم كالدرء ، ولقوم كالمروحة »  
( حكاية علاء الدين أبو الشامات )

تعتبر القطع الموسيقية التي تحلى كثيرا من قصص « ألف ليلة وليلة » من المميزات ذات الأهمية الكبيرة في ذلك الكتاب الذي وصفه برتون بأنه « ذخيرة عجيبة من الأدب الشعبي » : ولكن عدم انتباه المترجمين والشرح إلى تلك الميزة ، كما بينت ذلك بالتفصيل في المقدمة ، مما يثير الدهش ، فإننا لا نخطئ إذا قلنا إنهم لم يتقدموا أية خطوة في ذلك الموضوع ، فيما عدا الملاحظات المختصرة القاصرة التي أضافها لين إلى ترجمته لألف ليلة وليلة . وذلك مادعاني إلى القيام بهذه الدراسة .

وترتبط الموسيقى في ( ألف ليلة وليلة ) في غالب الأحيان بالخمر والنساء بين الملاحى أو الملاذ ، التي رماها المسلمون المتشددون باللعنة

ومس لين وبرتون هذا الموضوع مسارفيقيا ، ولكنهما ضمنا كلامهما القليل كثيراً من المعاني . فيقول برتون : « إن محمداً حرم الموسيقى ، ويؤكد لين « أن النبي شدد في تحريم الموسيقى تشديده في الحظر » . ولم يستشهد في ذلك إلا بكتاب « مشكاة المصابيح » المتأخر نسبياً على حين رد الغزالي ( المتوفى ١١١١ م ) وهو ثقة ، الحديث الذي استشهد به وأنكره .

والحقيقة أننا لدينا كثير من الأدلة على أن محمداً لم يعارض السماع ، بل استمع إلى الموسيقى ، كما أكدت ذلك أكثر من مرة . وذلك هو ما دعا المجتمع الإسلامي ، خاصته وعامة ، إلى استحسان الموسيقى وتقديرها ، على الرغم من وعيد المتشددين ، ذلك الاستحسان الذي يظهر ظهورا ساطعا في « الليالي » .

وتبين مطالع القصائد أنهم لم يستعملوا الموسيقى لمجرد الجري وراء اللذات المحرمة ، فقد كانت الموسيقى « غذاء » للصوفي والدرويش إذ توازروه في أذكاره ، فلم يقل الدراويش المزيغون في « الليالي » : « إن زادنا ذكر الله بقلوبنا ، وسماع المغاني بأذاننا » . ولكن « الليالي » - لسوء الحظ - لا تشير إلى ذلك الاستعمال إلا في النادر وتمر عليه مر السكرام حينئذ ، وذلك مثل إشارتها إلى قارى القرآن العظيم ، أو



منشد الذكر ، أو المؤذن على المشذنة ، أو النائحة في المأتم .  
ولكن توجد عشرات المقالات العربية عن الموسيقى كمساعد  
في الأذكار .

وتخبرنا العبارة التي صدرتُ بها المقال بأن الموسيقى كانت «دواء»  
وذلك يرجع إلى الحقيقة القائلة بأن الفن له مكانه بين طرق العلاج .  
ولم يعتبروا تأثير الموسيقى المسكن الملطّف في العقل ذا قوة شافية  
فحسب ، بل تمسكوا أيضا بنظرية ترتبط فيها الرياضة بالفلك والموسيقى  
في نظام معقد ليحدث الشفاء تبعا لبعض النسب المعينة . وقد نفذت  
المستشفيات ذلك النظام واتبعته .

ولكننا سنرى الجمهور الأكبر يعتبر الموسيقى منعشة كالمروحة  
في اليوم الحار ، وإن كانت في العادة تصاحب الخمر والنساء عند الشباب  
اللاهى ، كما يظهر ذلك في « الليالى » ، وكما تؤيد ذلك القصص والأشعار  
تأييدا كبيرا . فهذا هو الشيخ إبراهيم يقول : « الشرب بلا طرب  
ما هو فلاح » ، وذلك آخر يقول : « الشراب بلا سماع عده أولى من  
وجوده » ، ويحذر ثالث بقول البغداديين : « الشراب بلا سماع ربما  
أورث الصداع » . وتوضع لنا حكاية إبراهيم جميلة حاجات الراغبين  
في الشراب توضيحا كبيرا . فعلى الرغم من رغبة الرجل في تلك القصة  
في الشراب فحسب ، يقول لبواب الخان : « اشتر لنا فاكهة

وشرابا . . . وثقلا ومشموما ، وخميس دجاجات سمان ، وأحضر  
لى عودا . .

وكان الضيوف ينسحبون إلى مجالس الشراب لسماع القيان .  
وهكذا ظهرت على المسرح ثمانية الملاحى المحرمة ، أعنى النساء ،  
وكان ذلك نتيجة لا مفر منها . فهذا هو على نور الدين ينشد  
فى اللبالبى :

عواءة مالت بنا فى نشوة المتنبذ  
وذلك آخر يغنى :

وغادة مسكت للعود أنملها  
فعادت النفس عند الجس تختاس  
غنّت فأبرأ غناها من به صمم  
وقال : أحسنت حقاً من به خرس

ولعل الذين قرأوا قصة الفشتار ، الخيالية السارة فى حكاية  
المزين عن أخيه الخامس ، حيث يظهر مدى حبهم للخمر والنساء  
والأغاني ، لعلمهم يتذكرون افتخاره بطواعية كل مغن ومغنية فى  
المدينة لأمره ، حين استهزى به . ومع ذلك كان الانغماس فى مفاتن  
الموسيقى الساحرة يكلف كثيرا من المال فى تلك الأيام ، وسنرى  
أنهم منحوا بعض الثروات الصغيرة للفنانين . ويظهر الإسراف الباذخ



على الطرب والملاهي الأخرى في « حكاية الشاب الذي لم يضحك ببقية عمره » ، وهو مثال له أشباه كثيرة . وما أكثر ما يرد في الأدب العربي . ومن ثم جاء المثل القائل : « الإنسان يسمع ، فيطرب ، فينفق ، فيقتتر ، فيغتتم ، فيموت » . وعلى الرغم من وعيد المتشددين وإنذاراتهم ، مازال العرب يقولون : « الفاجر الكريم خير من التقى البخيل » .

ووصل فن الموسيقى إلى أوجه في الأراضي الإسلامية في ملاهي الطبقات الراقية والمتوسطة هذه ، إذ ولدت الموسيقى العربية التقليدية ( الكلاسيكية ) في هذه الأجواء ، ونمت فيها ، كما ظهرت فيها أيضا القصيدة والقطعة والنتفة - التي تعتبر قطعا موسيقية - مثابا في ذلك مثل « النوبة » ، التي تضم الموسيقى الآلية والهوائية . ومع ذلك لم تعد موسيقاهم النوع الذي نسميه موسيقى الغرف . وكانت العادة في القمص الأولى من « الليالي » ، أن يعزف على العود إما منفردا أو مع آلة تلحق مثل الدف أو الطبل لمرافقة أحد المغنين ، أو تأليف مجموعة آلية للتسلية .

ونقرأ في بعض الأحيان عن استعمال الناي مع العود ، أو الناي والشبابة منفردين ، وإن استعملوا معها الدف أو الطبل طلبا للاتساق والانسجام . ثم زى الصنج والسنطير يكمل أحدهما الآخر ، ونرى العود والدف والقانون معا . أما أكبر مجموعة موسيقية في « الليالي » ،

فكانت تتألف من العود والصنج والقانون والناي ، وإننا نستطيع أن نطلق على تلك المجموعة لفظ « جوقة » ، ولكن ذلك الاجتماع لم يكن مألوفاً ، بل من المحقق أنه لم يحدث في أيام الأمويين والعباسيين الأولين وإن اجتمعت لدينا عدة أمثلة مصورة لمثل هذه المجموعات من الآلات فيما بعد .

وذهبت معارضة المسلمين المتشددين لانغماس الطبقات العليا والمتوسطة في « الملاحى المحرمة » ، الذى تصوره « الليالى » ، أدراج الرياح إذ كانت هذه الطبقات تقتدى ببلاط الخليفة في ذلك . وكان أفراد الشعب جميعاً على اختلاف طبقاتهم يبددون دراهمهم حيث يوجد الوجه الجميل والأغنية الجذابة ، لأن « الخليفة » - كما قد يسميها المتشددون - تنتظر من زبائنها الكرم والسخاء . ويبدو أن طائفة أخرى من الشعب كانت تعزف موسيقاها الخاصة ، حين تشملها الحمر ، كما فعل الأحدب الذى كان يأخذ دفة معه .

وهناك وجه آخر للصورة ، إذ يجوز أن تكون الموسيقى « منعشة كالمروحة » ، دون أن ترتبط بالحمر والنساء ، وعلى هذا الوجه نرى الموسيقى لدى الشعب ، أو لدى غالبية ، مثل الحمامى ودربكته ، أو العبد الأسود ومزماره ، أو الفوّال والزبال اللذين كانا يرقصان في أثناء الغناء ، كما تردد ذلك « الليالى » .



وكانت الموسيقى الهوائية والآلية ضرورية في جميع الأفراح الخاصة والعامة . فالعبيد يحيون الضيوف بقرع الدفوف ، والمغنيات المحترفات يغنين أغنياتهن المرححة في حفلات الميلاد والزواج على قرع الدف أو الطار ، الذي كان يستخدم كذلك في جمع « النقوط » ، وكانوا يقولون : « غناء بلا نقوط شبه ميت بلا حنوط » .

وعند ما كانوا يطلبون الموسيقى لتعزف خارج الدار في الأفراح الخاصة أو العامة كانوا في العادة يكونون مجموعة من الدف والطبل والمزمار ، ويصيحون : « اشف كبدك ، وطبّل طبلك ، وزمر زمرك » . وكانت بعض فرق الموسيقى التي تحيي المواسم العامة تتألف من مغنين شعبيين أكثر مما تتألف من جوقات رسمية ، وإن ساعدتها في غالب الأمر السلطات العسكرية .

ومن الطبيعي أن تكثر الإشارة إلى الموسيقى العسكرية في « الليالي » حيث إن الزحام العسكري له من الأهمية ما للوضوع الغرامى . وعلى الرغم من اشتهار الجوقة العسكرية باسم « الطبليخانة » - كما شرحت في مناسبة أخرى - فإن « الليالي » تسميها « نوبة » . وكان عملها الرئيسى في أيام السلم عزف بعض القطع الموسيقية في ساعات خاصة « نوب » من اليوم ، ومن ثم أطلق عليها اسم « نوبة » كما يحدث في الحفلات الرسمية تماما . وتبين عبارة « دقة البشائر » التي كانت تعزف لإعلان

الأفراح في « الليالي » والكتب الأخرى ، تبين أنهم كانوا يدقون الطبول لإعلان تلك الأفراح .

ونستطيع أن نتبين من حكايتي « تاريخ عريب وأخيه عجيب » و « جانشاه » أن « النوبة » كانت تلعب دورا هاما في وقت الحرب . وكان من نظام المعارك أن تعزل النوبة بعيدا عن الصراع المتشابك ، حيث تأخذ في العزف المستمر أثناء الكفاح . ويستمر الجيش في القتال مادامت الموسيقى تصدح ، بل كانت الفرق تكرر على العدو بعد أن اضطرها إلى التقهقر ، لأن نوبتها مازالت تعزف موسيقاها . وتذكر « الليالي » دعوتين أو إشارتين معروفتين ، أعنى دعوتي « الحرب » و « الانفصال » ، وكلتاها تعلن بدق الطبول ، وإن أعلنت في بعض الأحيان بالكاسات . كما نقرأ أن الكاسات أعلنت المسير .

وتتألف النوبة أو الجوقة العسكرية التي وصفتها « الليالي » من مجموعات مختلفة . فكانت في العادة تتكون من الطبل أو الكاسات ، أو من الكاسات التي تصدح في الحفلات المدنية والحربية . ولكنها كانت تتألف أحيانا من البوقات والطبول أو من البوقات والكاسات ، أو من الطبول والكاسات ، أو من المزامير والكاسات أو من المزامير والطبول . ومن وقت لآخر كانت تتكون من مجموعات من الطبول والبوقات والكوسات ، أو من الطبول والمزامير والكوسات ، أو من الطبول والمزامير والكاسات . أما أكبر مجموعة آلية في



« الليالى، فكانت تتألف من الكاسات والبوقات والطبول والمزامير،  
وإن أضافوا بوقا إلى المجموعة السابقة في إحدى الفرص الأخرى .  
يستطيع المرء بهذه المادة أن يصدق راوى « الليالى، حين يقول  
إن الموسيقى أصمت الآذان، أو إن الضججة جعلت « الأرض ترتج،  
وقد عرف المسلمون قيمة الضوضاء في إثارة الذهول والحيرة في المعركة  
أحسن معرفة، فنقرأ أنهم زينوا البغال والجمال بالجلجل والقلاقل  
والأجراس لإثارة الفزع، وإن المرء ليزكر وصف جواد صلاح الدين  
في « رواية رتشارد قلب الأسد، :

« وكان كفله كله محلى بالأجراس،

نستطيع مما سبق أن نعرف المواضع الكثيرة التي استخدمت فيها  
الموسيقى في « الليالى، فهي ملهمة للدرويش، وعلاج للطبيب، وملاهة  
للخليع، ومسرة للوقور، ومثيرة للجنسدى، ومع ذلك فالموسيقى  
شئ وراء كل تلك الأمور . فإننا نلمح في بعض الأحيان أنهم قدروها  
لذاتها، على الرغم من تطور صورتها العليا بين الطبقات المترفة  
المتفرغة من العمل، بين الملاحى التي تشددوا في تحريمها، وعلى الرغم  
من معارضة بعض الفقهاء لذلك التقدير . وإننا لنعرف أن أعظم  
مفكرى الإسلام، مثل الفارابى وابن سينا، نظروا إلى الموسيقى  
على أنها علم شغل أذهانهم . وتظهر الموسيقى بهذه الصورة العلمية في  
« الليالى، حين تفخر تودد القينة بمعرفتها لفن الموسيقى .

## الفصل الثانى

# تأثير الموسيقى

سماع الغناء برسام حاد  
(مثل عربى)

---

كانت أعظم صفة يمدح بها الفنان العربى هى تشبيهه موسيقاه بمزامير  
النبي داود . وكانت العبارة الجارية على الألسنة فى « ألف ليلة وليلة » ،  
هى : « صوته يشبه مزامير آل داود » ، وإنها لعبارة تبين مدى تقديرهم  
لتلك المزامير .

وكانت العبارة الثانية التى يمدح بها المغنون تشبيه غنائهم « بالتغريد » ،  
وإن روعته « توقف الطير فى كبد السماء » . ويصرح القرآن بأن الطير  
كان يرافق داود فى التغنى بمدائح الله وتسبيحاته ، وبهذه الصورة  
اعتبروا تغريد الطير موسيقى شبيهة بموسيقى داود مؤلف المزامير ،  
واستدلوا بموت الطير فى أثناء سماعها الموسيقى على « سحرها القاتل » ،  
وشاعت عبارة « يقتل طرباً » فى حديد الكلام عن الموسيقى فى  
الأدب العربى .

وليس الموت عند سماع الموسيقى بنادر في القصص العربية ، ولقد وقع فعلا في « ألف ليلة وليلة » ، في « حكاية البائسين الثلاثة » ، التي يدعى أن راويها هو العتيبي . أما الأغناء فكثير ، وقد ظهر هذا في حكايتي « عملاق المدينة » و « مغلس بغداد » .

ولن نستطيع أن نفهم هذه اللغة المبالغة في « ألف ليلة وليلة » ، وغيرها من الكتب عن تأثير الموسيقى ، إلا إذا فهمنا الفهم كله ما سبق لنا قوله . فقد صرحوا بأن أحد الموسيقيين كان يستطيع أن يوقف المتحرك ويحرك الساكن وأن آخر كان يجعل من الغبي ذكيا ، وهي إشارات ومبالغات لطيفة . ومع ذلك فليس الخيال المحض أو المجاز هو الذي دفع الراوي ليقول : « إنها ترقص الحجر الجلود » أو أن الحجرة رقصت من فرط السرور ، ولكن ذلك القول يرجع إلى نوع من تقديس الموسيقى . وينتشر هذا التصور في الأدب العربي الذي يتناول الموسيقى ، كما يظهر في « ألف ليلة وليلة » ، في غالب الأحيان . ولعل أجمل تلك التخيلات ما يدور حول الآلات الموسيقية ويضفي عليها المواهب الإنسانية .

فكلمة (العود) تدل على أنه مأخوذ من الخشب ، ولكن العرب ارتضوا بالرأي القائل إن صوته يرجع إلى أن الخشب امتص تغريد بعض الطيور التي وقفت عليه حين كان غصناً في إحدى الأشجار . ولذلك السبب يغني شاعر ( ألف ليلة وليلة ) قائلا :



لقد كنت عوداً للبلابل منزل أميل به وجداً وفرعى أخضر  
ينوحون من فوقى فعلبت نوحهم ومن أجل ذلك النوح سرى صهر  
رمانى بلا ذنب على الأرض قاطعى وصيرنى عوداً نحيلاً كما تروا  
ولكن ضربى بالانامل مخبر بأنى قتيل فى الانامل مصبر  
أو يصرح فى موضع آخر : ( أن العود ورن ، ولأما كنه القديمة  
قد حن ، وقد تذكر المياه التى سقته ، والأرض التى نبت منها  
وتربى فيها ) .

وكان الفلاسفة والعلماء العرب يتصورون الموسيقى جزءاً من  
النظام الكونى ، فربطوها بتصوراتهم اللطيفة عن ( الرباعيات المجتمعة )  
التي تغنت بها المغنية فى ( حكاية نور الدين ومريم العوادة ) .  
\* أما ترى أربعاً للهوى قد جمعت \*

وهذه الفكرة قديمة جداً ، ولكن السكندى ( المتوفى عام ٨٧٤م )  
فى العصور الإسلامية وصل بها إلى نظام شامل . أما ( ألف ليلة وليلة )  
فلا تزيد على الإشارة إليها ، وإن كان يوجد فى ( حكاية أبى الحسن  
وجاريتته تودد ) من المادة ما يسمح لنا برسم تخطيط يبين لنا ارتباط  
الموسيقى بالأمور الكونية ارتباطاً ثابتاً غير متغير . وليس تصنيف  
الأبراج بمتسق فى ( ألف ليلة وليلة ) ، وإنما أمر مسل فى نظر تودد  
الفجور بمعلوماتها .

ونما من هذا التصور نظام خاص وأخذ كل صوت إيقاعى أو نغمة صورة خاصة به . وسيطر هذا النظام على الموسيقى العلاجية ولكن لا بد أن نسبة العماليات المخففة كانت مرتفعة فى الجداول الكثيرة المتعارضة التى وصلت إلينا .

### الرباعيات المجمعة

أوتار العود	البحر	المثلث	المثنى	الزير
العناصر	الماء	التراب	الهواء	النار
الأمزجة	بارد رطب	بارد جاف	حار رطب	حار جاف
الكواكب	القمر	زحل	--	الشمس
الأبراج	السرطان	الثور	الجوزاء	الحمل
	العقرب	السنبلة	الميزان	الأسد
	الحوت	الجدي	الدلو	القوس
الروائح	--	الورد	الريحان	--

## الفصل الثالث

# الموسيقيون في ألف ليلة وليلة

عاشر المصلى تصلى وعاشر المغنى تغنى

---

الموسيقيون الذين ذكرتهم (ألف ليلة) محترفون اتخذوا الموسيقى مهنة لهم ، ونستطيع أن نصنفهم في أربعة أقسام: المغنون ، والمطربون ، والمغنيات ، والقيان . وكانوا يحضرون في البلاط في ساعات خاصة تعرف باسم (النوبة) ، فيعزفون من وراء ستار في حجرة خاصة ، كما يقول لين . وتذكر (ألف ليلة) أن إحدى هذه الستائر كانت من (الديباج وشرارها من الإبريسم وحلقاتها من الذهب) .

ومغنى (ألف ليلة) مغن ماهر وموسيقي بارع كان ينتظر منه أن يتحلى ببعض المواهب الأخرى ، كالمواهب المطلوبة في النديم ، مثله في ذلك مثل المغنى الأوربي في العصور الوسطى . وقد نال معظم المغنين الذين قدمتهم لنا (ألف ليلة) - إن لم يكن كلهم - حظوة كبيرة في البلاط ، مما جلب لهم مرتباً ثابتاً ، وهبات متكررة تعتبر ثروة صغيرة في ذاتها في أغلب الأحيان .



وسمى المطرب (الآلاتي) بهذا الاسم في اللغة العربية لأنه يعزف على (آلة الطرب) أو (آلة اللهو) فاستعملوا ذلك اللفظ لتمييز الموسيقيين الذين كانوا مطربين (آلاتية) في مستهل حياتهم وقد ظهر المطربون في قصور الأشراف أيضاً ، ولكن اسم (المطرب) لم يكن وقفاً عليهم ، وإنما أطلق على من هو أقل درجة منهم من الموسيقيين المدنيين أو المتجولين الذين كانوا يعزفون خارج المنازل في الأفراح بالطبل والزمير .

أما (المغنية) فكانت في الغالب حرة أو عتيقة تلقت مبادئها عند ما كانت قينة ، أو التقطت تلك المبادئ من مكان ما . وكانت المغنية تجي الحفلات الخاصة والعامة في الأعياد المدنية والدينية بالعزف على العنبر .

وكذلك كانت (القينة) مغنية ، ولكنها ما زالت جارية . ويندر أن تطلق عليها (ألف ليلة) لفظ (قينة) وإنما تسميها في غالب الأحيان (مغنية) أو (جارية) . وكانت تتلقى تدريبات خاصة في الغناء ثم تشق طريقها إلى عائلات الأشراف والطبقات الغنية سواء عن طريق التجارة الخاصة أو عن طريق سوق الرقيق . وكان يحدد ثمنها مواهبها وجمالها الجسدي ، ولكننا يجب أن نذكر قول سعدى : (الصوت العذب أحسن من الوجه الجميل) .

وتدل (الآغاني) و (ألف ليلة) على أن بعض المغنيات كن

يأخذن هيات عظيمة . فإنهن وجدن الاحترام والتقدير الساميين ، خاصة اللاتي لم يتلقين دروسهن في سوق الرقيق ، وإنما نشأن في بيوت مواليهن . وقد كانت صور هذه الفتيات تزين قصور مواليهن على الرغم من تحريم الإسلام لذلك .

وتاريخ بعض هؤلاء الموسيقيين المحترفين ذو أهمية عظيمة ، إذ يكشف لنا عن الدور الكبير الذي لعبوه في حياة الشرق العربي العائلية والاجتماعية . ولهذا السبب أورد هنا بعض التفصيل الواردة في ( ألف ليلة ) . وقد تبين لي بعد جمع القصص أن كل الموسيقيين الرجال المذكورين في ( ألف ليلة ) تاريخيون وليسوا بخرافيين .

وأول هؤلاء الموسيقيين يونس الكاتب ( المتوفى ٧٦٥م تقريباً ) بطل ( حكاية يونس الكاتب والوليد بن سهل ) التي يغنى فيها مع تلميذته أمام الأمير الوليد ويطلب يونس ٥٠٠٠ درهم في مقابل التنازل عن جاريته ، فيعطيه إياها الأمير مع هبة مالية أخرى ، ولما صار الأمير خليفة عام ٧٤٣ غنى يونس في بلاطه بدمشق .

وثانيهم أبو إسحاق إبراهيم الموصلی ( المتوفى ٨٠٤ ) مغنى بلاط الهادي وهارون ، ويظهر إبراهيم في ( ألف ليلة ) في ( حكاية إبراهيم الموصلی والشيطان ) ، إذ يزوره الشيطان ويكنى ( أبا مرة ) ويغنى له غناء عجبياً ، كأن ( الأبواب والحيطان وكل ما في البيت تجيبه وتغنى معه من حسن صوته ) . فيذهب إبراهيم إلى القصر فوراً ، ويردد

الموسيقى التي سمعها للخليفة هارون . أما كتاب « الأغاني » - الذي أشار أيضاً إلى القصة - فصرح باسم الزائر العجيب ، وسمّاه إبليس ، . ونقرأ عن إبراهيم في بعض المواضع الأخرى ، فهو مؤلف « محي المدينة » ، وهو في « حكاية نور الدين علي وأنيس الجليس » ، وهو رسول الخليفة هارون في « حكاية عبد الله بن فاضل وأخوته » تلك القصة التي تبين مدى التقدير الذي تمتع به هذا المغني « في البلاط » .

ثم نصل إلى أبي إسحاق إبراهيم بن المهدي ( المتوفى عام ٨٥٩ ) الأخ الأصغر للخليفة هارون . وكان إبراهيم ذا مهارة ملحوظة في ذلك الفن ، على الرغم من عدم احترام المسلمين للأشراف الذين يندمجون في الموسيقى . ونقرأ عن مخاطراته في « حكاية إبراهيم بن المهدي وأخت التاجر » حيث يبرهن بالعزف على العود على خطأ إحدى القيان في عزف « طريقة » خاصة . وتحتوي « حكاية إبراهيم ابن المهدي والحجاج » على قصة القبض عليه ثم إطلاق سراحه بسبب محاولته اغتصاب الخلافة . ولكن الحكاية تخطيء فتدعي أن سبب القبض على الأمير كيد إبراهيم الموصلی ، إذ توفي المغني العظيم قبل ذلك بعشرين عاماً .

أما إسحاق بن إبراهيم الموصلی ( المتوفى ٨٥٠ ) فكان أعظم الموسيقيين الذين ظهوروا في العصر الذهبي ، وتصفه « ألف ليلة » بأنه



« بارع هذا الشأن (أى الموسيقى) ، . وتصوره لنا « حكاية إسحاق الموصلى ، التى تروى قصة هروبه مع خديجة قينة الحسن بن سهل والزنبيل المشهور بعض التصوير . وينسب كتابا «الأغاني» و «مطالع البندور» ، نفس القصة لأبيه ، ولكن ابن بدرون ينسبها لإسحاق . وكذلك يمثل إسحاق وإحدى القيان دور البطولة فى مغامرة أخرى فى « حكاية إسحاق الموصلى والتاجر » . وأخيراً توجد « حكاية إسحاق الموصلى والجارية وإبليس » التى تعتبر قطعة موسيقية أخرى مع الشيطان .

ومن الموسيقيين المشهورين المذكورين عبيد الله بن سريج (المتوفى عام ٧٢٦ تقريباً) ومعبود بن وهب (المتوفى عام ٧٤٣) اللذان اشتهرا بتأليف الأغاني . ويظهر فى « ألف ليلة » كذلك مغنيان آخران قليلا الأهمية ، ولكنها تشير إليهما إشارة عرضية ، هذان المغنيان هما صدقة بن صدقة وزر زور الصغير . ورد اسم الأول فى « حكاية أبى الحسن الخرساني » حيث يقال إن صدقة كان مع الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان عند ما قتل المتوكل عام ٨٦١ . ولم يرد اسم هذا المغنى فى كتاب الأغاني أو ما شابهه من كتب ، ولعله من أحفاد أبى صدقة مسكين ، أحد مغنى بلاط هارون ، وأخو أحمد بن صدقة الذى كان مغنياً أثيراً لدى المتوكل . وكذلك لا يذكر كتاب « الأغاني » زر زوراً الصغير ، ولكن وجود زر زور الكبير فى بلاط

الخليفة المعتصم (المتوفى ٨٤٣) يرحح وجود زرزور الصغير ، الذى لا تذكر ، ألف ليلة ، عنه إلا أنه غنى أغنية .

أما الموسيقىات فى « ألف ليلة » فلم يذكرهن التاريخ ، اللهم إلا واحدة ، ومع ذلك لا يوجد ما يدعونا لعدم للتعرض لهن ، وخاصة أنهن يقدمن صورة جميلة عن مواهب هؤلاء الفنانات المختلفة ، وما كان ينتظر منهن فى تلك الأيام ، بل يمكننا أيضاً من معرفة كيفية إطلاق لقب « عالمة » ( الجمع : عوالم ) على القينة فى مصر الحديثة . وإليك أبرز الموسيقىات فى « ألف ليلة » .

أول هؤلاء الموسيقىات « نغم » التى باعها طفلة مع أمها كوفى يسمى الربيع ، وكان نشأها مع ابنه نعمة الله . وعنى بتثقيفها وقرأت القرآن والعلوم ، وعرفت أنواع اللعب والآلات الملاحى ، وكانت النتيجة زواجها من نعمة الله . ولكن جمالها النادر ومواهبها الفذة جعلت الحجاج ، حاكم العراق العربى الداهية يحتال فى الاستيلاء عليها لإهدائها إلى الخليفة عبد الملك (المتوفى عام ٧٠٥) . ولكن حسن حظ زوجها جلب لها خاتمة سعيدة .

وثانيتين « البدر الكبير » جارية مثقفة أيضاً ، ولكنها نشئت فى قصر جعفر بن الخليفة موسى الهادى (المتوفى ٧٨٦) و كانت فى غاية الجمال ، لا يوجد فى عصرها أحد « أعرف (منها) بصناعة الغناء . وضرب الأوتار » . ثم وقع محمد الأمين - الذى صار خائفة فيما بعد -

في عرامها ، فاختطفها رغم أنف جعفر ، ثم منحه الأمين زورقاً مملوئاً بالذهب والفضة ترضيه له فصفع عن قريبه الخاطيء .

والثالثة : قوت القلوب ، التي اشتراها رجل يدعى ابن القرناص بخمسة آلاف دينار من سوق الرقيق ، ثم باعها للخليفة هارون في مقابل ضعف ذلك المبلغ . وكانت تعرف جميع العلوم والفنون ، وتنظم الأشعار ، وتضرب على جميع آلات الطرب .

أما « أنيس الجليس » فحكفت ملك البصرة عشرة آلاف دينار ولعلمها كانت تستحق كل ملهم من هذا المبلغ ، إذ يؤكدون لنا أنها « تعلمت الخط والنحو واللغة والتفسير وأصول الفقه والدين والطب والتقويم والضرب بالآلات المطربة » . والأفضل من ذلك كله أن لماها كان كالرحيق المختوم .

وآخر من نذكر « تودد » التي فاقت كل الموسيقىات الأخرى في مواهبها لو صدقنا « ألف ليلة » . وكانت « تودد » قينة أبي الحسن البغدادي ، فأذهلت مواهبها العجيبة وثقاقتها العالية الخليفة هارون إذ ادعى أنها متبحرة في النحو والشعر والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين والقرآن العظيم والأحاديث الشريفة وعلم الرياسة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والبلاغة ، بارعة في الغناء والرقص .



أما محبوبه ، وهى الشخصية التاريخية من بين مغنيات وقيان  
« ألف ليلة ، فتنسب إلى البصرة . وتذكر « ألف ليلة ، أن عبيد الله  
( ابن عبد الله ) بن طاهر ( المتوفى حوالى ٩١٢ ) ، أحد الموسيقيين  
المبرزين ، أهداها إلى الخليفة المتوكل ( المتوفى ٨٦١ ) . ومن المرجح  
أن عبيد الله ابن طاهر ( المتوفى ٨٤٤ ) هو الذى أهداها . كما يذكر  
كتاب « الأغاني ، وتذكر « ألف ليلة ، أنها « كانت فائقة فى الحسن  
والجمال وكانت تضرب بالعود وتحسن الغناء وتنظم الشعر وتكتب  
خطاً جيداً .

## الفصل الرابع الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة

النأى فى كمى والريح فى فى  
«أى أفا مستند لكل شىء»

مثل عربى

تسمى «ألف ليلة» الآلة الموسيقية عادة «آلة الطرب» أو «آلة الملاحى» . وهى تذكر عدة آلات ولكنها لا توجد فى الغالب إلا مجرد الأسماء . أما فى حالة العود فتضيف عرضاً بعض التفاصيل التى لها قيمتها .

ويمكن تصنيف الآلات فى ( الليالى ) كما يلى :

الآلات الوترية : العود ، والطنبور ، والجنك ، والقانون ، والسنتير .

الآلات الهوائية : النأى ، والشبابة ، والنأى التترى ، والزمر أو المزمار ، والبوق ، والتفير ، وآلة الزمر .

الأغشية المتذبذبة : الدف ، والطار ، والدربكة ، والطبل ،  
والكوس .

المواد الرنانة : الكاسات (الكثوس) ، والجلاجل ، والأجراس ،  
والقلاقل ، والخلاخيل ، والناقوس ، والقضيب .

وكان العود (الجمع : عيدان) الآلة المفضلة دائماً لدى العرب .  
وتذكر « الليالي » ثلاثة أنواع : العود العراقي ، والعود الجليقي ،  
وعوداً من صنع الهنود . واسكن هذه الأسماء ربما لا تشير إلى نماذج  
مختلفة من العيدان ، ويجوز أن هذه الأوصاف إضافات خيالية أتت  
بها الراوى أو الكاتب لتزيين قصته . وفي الحقيقة لم ترد هذه  
الأوصاف التي تشير إلى موطن الآلات إلا في طبعة بولاق ، أما طبعنا  
كلكتا وبيروت فلم تورداهما .

وربما كان العود العراقي موجوداً حقاً ، إذ كان العرب يعتبرون  
العراق موطن العود العربي ، بل يقول الشاعر الفارسي نظامي في  
القرن السابع عشر في كتابه «سكندر نامه» أثناء مدحه لصناع العالم :  
« يرسل العراق أعذب العيدان » .

ولكن العود الجليقي مذكور فيه ، بل يشك العلماء في أن جلق  
هي دمشق نفسها ، وليست هذه النسبة على أحسن الفروض إلا مجازاً  
شعرياً . ولا نستطيع أن نشق كبير ثقة بوجود العود الجليقي اللهم  
إلا إذا كانوا أطلقوا ذلك الاسم على البربط الذي كان يستعمله  
الغساسنة في هذه المنطقة .

ومما يزيد في حدة شكنا في وجود عود من صنع الهنود ، عدم استعمال العود في الهند منذ زمن طويل . ومن الطبيعي أنه ربما كان آلة صنعها العمال الهنود في بغداد كما يذكر أحد المراجع ، ولكن يبدو أن العبارات الأخرى ، مثل عبارة « عود من صنع الهند » ، تشير إلى الهند ذاتها . ولا يستطيع المرم إلا أن يفترض أن هذه الأوصاف ترجع إلى حاجة الراوى الذى يريد أن يسلى جمهوراً مختلف الأوطان ، وكانت صيغ المقارنة (أفعل) والتفضل (الافعل) جزءاً من بضاعة هذا الراوى ، إذ كان يستطيع بتلك الوسيلة أن يطلق العنان لخيال سامعيه ، ثم يفرغ جيوبهم .

وقد تناوات تاريخ العود العربى في كتاب آخر ، ولكن (الليالى) تمدنا في بأخبار أخرى جديرة بالعناية . وبمرور الزمن تحسن درجة صوت العود ، مثله في ذلك مثل معظم الآلات الوترية وعندما نقرأ في (الليالى) عن عود (محكوك) أو عدد (مجروود) فإننا لا نخطئ إذا أيقنا بأنهم يعنون آلة حسنة النضج .

ونجد في مناسبة أخرى عوداً مرصعاً بالجواهر واليواقيت وملاويه من الذهب . ولا بد أن الآلة التى كان يستعملها أبو إسحاق إبراهيم الموصلى النديم من هذا النوع ، ما دامت كانت فيها علامات تميزها بسهولة من بعيد . والملاوى (المفرد : ملوى) هو الاسم العربى المعروف المرادف لكلمة (مفاتيح) ولكننا نجد عبارة



« شددت طرفيه » مستعملة في نسخة برتون أيضاً ، ويبدو أن الكلمة الأخيرة محرفة عن كلمة « ملاويه » . ويسمونها في بعض الأحيان « آذاناً » ، ولكنه اسم مادر الوقوع . كذلك نجد عوداً منقوشاً عليه أبيات من شعر ، وهي عادة نقرأ عنها في « كتاب الأغاني » أيضاً .

ويستحق أحد الأخبار عناية خاصة لاستحالة التمام ، وإن تضمن بعض الآراء الثمينة التي تمسك بها العرب راضين مسرورين وهذا الرأي في حكاية على نور الدين ومريم الجارية ، حيث تفتح الجارية كيس العود وتثر منه اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، عند ما تركب تصبح عوداً صالحاً للاستعمال . ونقرأ خبراً شديداً بذلك ، ولكنه أكثر بساطة في أحد المواضع الأخرى ، حيث يعزف على خشبة لها أوتار فوقها ، وهذا عمل ممكن ، على حين لا يمكننا أن نصدق خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية المذكور في الليالي ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نفسره :

كان العرب يؤمنون إيماناً شديداً بنظرية الأعداد ، وللعهد ٣٢ معنى خاص في نظريتهم عن « الرباعيات المجتمعة » . وتذكر الأبيات نفسها التي تلى خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية « الرباعيات المجتمعة » صراحة . ونرى في حلقة النسب الرياضية المتصلة - ٢ : ٤ : ٨ : ١٦ : ٣٢ : ٦٤ - المقصد الخاص لهذه الأعداد في هذا النظام ، وكان صناع العود أنفسهم يؤمنون إيماناً قوياً بما يسمونه النسب الرائعة كل الروعة .

فإذا كان عمق العود ٤ ، وجب أن يكون عرضه ٨ وطوله ١٦ . بل  
تأثر صناع أوتار العود كذلك بسحر الأعداد عندما رتبوا الأوتار  
الأربعة من أسفل إلى أعلى ، أى من ٦٤ و ٣٢ و ١٦ طاقة لكل منها  
على حدته . ولذلك نستطيع أن نلمح سبب تركيب العود فى الليالى من  
اثنين وثلاثين قطعة من الخشب ، وإن كان لا ينتظر منا أن نصدق  
أنه يمكن فصل هذه القطع وتركيبها بالتعشيق ذكراً مع أنثى لإنتاج آلة  
« مسلحة » كما يسمع المرء فى بعض الأحيان من العوادين العرب .  
ومع ذلك تصور القصة الراوى العارف بقيمة العدد ٣٢ السرية ، يجعل  
عدد قطع العود ٣٢ كى يشير انهار سامعيه بالشعوذة اللفظية .

ويستحق الجراب الذى كان يحفظ فيه هذا العود العناية أيضاً  
لأننا لم نقرأ فى المصادر العربية عن حفظ الآلات داخل أكياس  
إلا فى النادر ، وإن كنت أذكر أن طويلاً ، أقدم موسيقى العصر  
الإسلامى . كان يحفظ دقه فى جراب . وكان الكيس المشار إليه فى  
القصة السابقة أخضر من حرير أطلس بشكلين من الذهب ولكنها  
نقرأ أيضاً عن نماذج أخرى . وكان أحدها من الأطلس الأحمر له  
شراية من الحرير المزعفر ، على حين كان الثالث أطلس بشرائط خضر  
وبشمستين ذهب .

وكثيراً ما تتكلم « الليالى » عن أوتار العود ، ولكنها لم تذكر  
عددتها الفعلى فى أى موضع . وهى تشير ذات مرة إلى « الوتر الفارسى »

الذى أظن أنه الزير أو الوتر الأعلى ، إذ معنى الكلمة الفارسية « على ، حاد الصوت » . ولكن أظن أن عددها أربعة لأن ذلك يتفق مع فكرة « الرباعيات المجتمعة » ، في حكاية على نور الدين ومريم الجارية .

وقد بينت مراراً وتكراراً أن أوتار العود كانت أربعة في الأيام الأولى من الإسلام ، أعنى من القرن الثامن إلى العاشر الميلاديين . وكانت القاعدة بعد ذلك أن يتألف من خمسة أوتار وستة ، ولم يدخل هذا الوتر الأخير في العود قبل القرن الخامس عشر . ولما كان الأمر كذلك ، فإن زمن الحكاية في « الليالي » ينبغي أن يحدد عدد الأوتار . ولكن فناني لين المصورين لم يلقوا بالا إلى هذا الأمر . وأحسن شكل للعود عند المتأخرين في ذيل حكاية نور الدين وأنيس الجليس ، حيث توصف آلة من ستة أوتار أو سبعة . وتذكر نفس الحكاية في موضع آخر ، عوداً بثمانية أوتار . وتصف « حكاية ابن منصور والسيدة بدور » عوداً بخمسة أوتار ، على حين يوجد في « حكاية الشيال والبغداديات الثلاث » عود بستة أوتار . ولما كان جو هذه الحكايات جميعها يصور الفترة ما بين القرن الثامن إلى القرن العاشر فإن العود ينبغي أن يظهر وبه أربعة أوتار أو خمسة على الأكثر . ومن الطبيعي أن تركيب العيسدان التي رسمها فنانون لين يبين أنها جميعاً مبنية على التصميم الذى ذكره لين في كتابه « المصريون المحدثون » .

والسؤال الآخر الجدير بالاعتبار هو طريقة مسك العود .  
يقول لين وبرتون كلاهما أن العود كان يوضع على الحجر ، لأن  
« الليالى » ، تحدد أنه كان يوضع على الحجر أو الحوض ، وهو الموضع  
المتفق عليه كما سأل بين ذلك . وكان يمسك أبقياً أو صدره أعلى من  
مؤخرته ، ولم يتفقوا على الوضع الأخير إلا حين يكون صدره فى  
الحوض . وكانت الطريقة الأخيرة تمكن العازف من رؤية أصابع  
اليـد اليسرى فى أثناء العزف .

أما فنانون لين فصوروا العود ، وصدره فى حجر العازفة ، وعنقه  
مائل إلى كتفها ، أى فى الوضع نفسه الذى نراه عليه ، فى كتابه  
« المصريون المحدثون » . ولدينا دليل معتمد من الصور القديمة يبرهن  
على أن هذه الطريقة فى مسك العود لم تستعمل إلا فى مصر وأسبانيا  
على حين ساروا فى العراق واليمن وسورية على انطريقة الأولى ، وهى  
طريقة مسك العود فى « حكايات الليالى » التى ذكرناها . ولا ننكر  
أنهم قالوا إن العازفة « انحنت عليه انحناءة الوالدة على ولدها » ، ذلك  
الوضع الذى يوافق ما رسمه فنانون لين ، ويخالف الطريقة العراقية  
تمام المخالفة .

وكان الطنبور نوعاً من العيدان الطويلة العنق الصغيرة الصدر .  
ولم يحز استحساناً عاماً من العرب ، ولكنه لقي حبا أكثر فى فارس  
والرى وطبرستان وبلاد الديلم . ولعل ذلك سبب عدم ذكره



في « الليالي » ، إلا مرة واحدة ، وكان عندئذ متصلا بأحد الفرس .  
وهو أحد الأشياء الغريبة التي ادعى على المسامر أنها في جرابه الخاوي  
كما روت حكاية على العجمي .

ولم يصور لين الطنبور العادي . وأما ما يعرضه في منظر أفراح  
الزواج في « حكاية معروف » ، فإنما هو آلة كبيرة ، تقارب الطنبور  
بربك الحديث . ولمعرفة الطنبور العادي في هذه الفترة انظر كتابي  
« مصادر الموسيقى العربية » .

أما الجنك ( الجمع : جنوك ) أو الصنج ( الجمع : صنوج ) فنوع  
من العيودان التي نطلق عليها بالإنجليزية « هارب » وله صدر عال ،  
وتسميه « الليالي » مرتين « الجنك العجمي » ، وأعل ذلك نسبة إلى  
موطنه الأصلي . وليست كلمة « جنك » ، إلا ترجمة عربية للكلمة الفارسية  
« جنك » . ومن ناحية أخرى ، ربما ظهر هذا الاسم لحاجتهم إلى  
تمييزه عن الجنك المصري الذي يختلف عنه في وجود وجهه خشبي  
في ناحية الأوتار لترجيع الصوت . واستعملت مصر كلا النوعين ،  
وعرفت كلا الاسمين ، في القرن الخامس عشر ، وهذه النسبة المذكورة  
لم توجد قبل ذلك الوقت .

ويرد في « حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده » - ذلك الملك  
الذي يقال إنه حكم مدينة السلام ( بغداد ) قبل الخليفة عبيد الملك  
ابن مروان - الجنك العجمي مع العود الجلق والنأي التتري والقانون

المصرى ، تلك المجموعة التى تجعل زمن الحكاية فيما بعد القرن الثالث عشر دون شك . ويذكر أيضا فى «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» مع العود والدف . وتقع هذه الحكاية أيام الخليفة هارون الرشيد (المتوفى عام ٨٠٩ م) وتحديد دخول الجنك بتلك الفترة خطأ تاريخى . بل نشك فى ظهوره فى . حكاية أبى الحسن الخراسانى ، التى تقع حوادثها فى عصر الخليفة المعتضد (المتوفى عام ٩٠٢ م) ، وإن كان أبو الحسن قد يولع بهذه الآلة ولعاً خاصاً ، بسبب خراسانيته . ويظهر الجنك مرة أخرى مع السنطير فى «حكاية جانشاه» ذات آتون الفارسي الخفيف ، التى ترجع يقيناً إلى وقت متأخر .

ويعطينا لين تصميماً جيداً للآلة فى إحدى صورهِ فى ثمانية الحكايتين المذكورتين . ويدخل أيضاً فقرتين مأخوذتين من مخطوطات (فارسية ؟) ترجع إلى منتصف القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر ، أتى بها السير جور أسلى ، وتقول ثمانية هاتين الفقرتين إن أوتار الجنك تتراوح ما بين العشرين والسبعة والعشرين ، ذلك الخبر الذى لا يتفق مع واضعى نظريات الموسيقى العربية أو الفارسية .

أما القانون (الجمع : قوانين) فيرجع تاريخه عند العرب إلى القرن العاشر ، ومن المحقق أنه لم يكن بذلك الاسم فى أول أمره . ويظهر القانون عدة مرات فى «الليالى» ويخبروننا فى «حكاية على

بن أبي بكار وشمس النهار ، التي تصور القرن التاسع إن أمير المؤمنين أصابه من الحزن على شمس النهار ما جعله يأمر ، بتكسير كل ما كان في المجلس من الألوان والعيدان وآلات الملاهي والطرب ، . ومن المؤكد أن الكلمة في نسخة بولاق هي «قوانين» ، وقد تبع لين وبرتون الطبعة الأولى من بولاق . ولكن الكلمة في نسخة كلكتا «عيدان» ، وهي أكثر احتمالاً . إذ لا يذكر خلال القصة كلها سوى العود وحده ، ولا يبدو أن هناك سبباً لإدخال «القانون» بهذه الطريقة في اللحظة الأخيرة . والتفسير المقبول لاستعمال كلمة «القوانين» في نسخة بولاق أنها تحريف من الكاتب الذي تأثر نظره بشكل الكلمة السابقة في العبارة : «الأواني والعيدان» . ومن المؤكد أنه لا يوجد دليل على استعمال آلة موسيقية تسمى «القانون» في القرن التاسع .

وأما ظهوره في «حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده» ، ذلك الملك الذي يقال إنه عاش في فترة سابقة على زمن القصة السابقة خطأً تاريخي دون شك . ويسمى في هذه القصة عند أول ظهوره «القانون المصري» ، واسكتنا حين نراه مصحوباً بالعود الجلق والجنك العجمي والناي التري أظن أننا نستطيع أن نلمح سبب إطلاق صفة المواطن على «القانون المصري» .

وقد أتى لين بملاحظة عن القانون ، ورسمها الفنانون ، ويستند الأمران كلاهما إلى الآلة المصرية التي وصفها لين نفسه وأبرزها إبرازاً

كاملاً في كتابه « المصريون المحدثون » ، الذي قلبا يساعداً على تمييز الآلة التي كانت موجودة في عصر « الليالي » . ونشكر عليه أيضاً أن طريقة العزف على القانون ، كما صورها فنانوه ، لا توافق التاريخ والآثار المصورة . فطريقة إمساك القانون في وضع أفقى عند العزف بحيث تكون أوتاره أعلى شيء منه ، كما رسمها فنانوا ابن ، طريقة حديثة تماماً . ونحن نعلم يقيناً أن العرب منذ القرن الثاني عشر إلى الخامس عشر كانوا يمسكون القانون رأسياً ، وظهره مسند إلى صدر العازف ، ويضربون عليه بيد واحدة . وهذه هي الطريقة التي أخذتها أوربا عن العرب حين استعارت منهم القانون .

أما السنطير ( الجمع : سنطير ) فكان عادة ما نسميه ذلكيمر وفي الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالتري . وبينما كانت هذه الآلة تسمى في مصر في القرن الخامس عشر (القانون) ، كانت تسمى في سورية ( السنطير ) . وفي الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعاً من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلاً من العزف عليه رأسياً بالآلة الصغيرة المسماة ( الإصبع ) . وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة في القرن الخامس عشر . ولكن ذكر الآلتين في مصر عام ١٥٢٠ ، حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معاً ، يدل على أنهما كانتا متميزتين الواحدة عن الأخرى . وقد تناولت تاريخ هذه الآلة في موضع آخر .



ولا يظهر السنطير إلا مرة واحدة في « الليالى » ، حيث يستعمل مع الجنك والآلات الأخرى ، لتسليّة الأمير الذى أدنقه الحب في « حكاية جانشاه » .

والنأى ( الجمع : نايات ) نوع مما نسميه فلوت وقد استعمل ذلك الاسم ، وهو فارسى ، حينما طرد الاسم العربى للقديم « القصابة » . ولا يظهر في « الليالى » إلا مرتين ، مرة بمصاحبة العود في « حكاية حب أبى عيسى وقرّة العين » ، والثانية في جراب الحاوى الممتع في ( حكاية على العجمى ) حيث يرافقه الطنبور .

والشبابة ( الجمع : شاباث ) هى ما يقابل عندنا فيف أو النأى الصغير . وتبرز في ( حكاية خايقة الصياد البغدادى ) حيث عزفت القينة المسلية قوت القلوب على الدف والشبابة والعود عزفاً ناجحاً للسيدة زبيدة ، ومنحت راوى القصة الفرصة ليشبه فتحات الشبابة بالعيون .

أما النأى التترى فلم يوجد في الموسيقى العربية ، اللهم إلا في ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) . ولا نعرف حقيقة هذا العود ، ولعله نأى ذو منقار يشبه الآلة المسماة ( توتك ) عند التتار ولكننا ما دمنّا نراه بين العود الجلقى ، والجنك العجمى ، والقانون المصرى ، فقد نرى في نسبته إلى ذلك الإقليم مجرد مجاز أدبى .

أما الزمر (الجمع : زمور) أو المزمار (الجمع : مزامير) فيشبه ما يسمى عندنا ريديب بمعناه الخاص . وكان يستعمل أحيانا مع العود في الموسيقى داخل المنازل ، ولكنه في أكثر الأحيان كان يستعمل مع الدف أو الطبل خارج المنازل . ويبرز في مناظر الأفراح العامة كما في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) ، حيث يحيي أهل المدينة وكان ما كان ، ، وفي (حكاية جانشاه) حيث تسير جيوش الملك طيغموس للحرب .

أما البوق (الجمع : بوقات) فهو اسم جنس تندرج تحته كل آلة من عائلة النفير أو الناقور ، ولكنه يشير خاصة إلى مجموعة من الأنايب المخروطية الشكل . ومكانه في مناظر المواكب والحروب المصورة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) و (حكاية جانشاه) ، والحوادث الاستطراذية الأخرى ، مثله في ذلك مثل الزمر .

أما النفير (الجمع : أنفار) فهو البوق الاسطواني الشكل . ولم يعرف بهذا الاسم حتى القرن الحادى عشر . ولا تشير إليه (الليالى) إلا مرة واحدة ، يعزف فيها نفير واجد مع بوقات وكاسات وزمور وطبول على رأس عساكر الملك طيغموس عندما يخرج لمحاربة أعداء الهند .

وتوجد آلة هوائية أخرى تستحق عنايتنا وإن بدت كأنها ابتكار آلى للنموذج الآلى الموصوف فى كتابى « أرغن القديما » باسم ( آلة الزمر ) ولم تذكر ( الليالى ) اسم الآلة . ولكن وصفها فى ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) يجعلنا نوقن من حقيقتها يقولون لنا فى القصة إن الأمير شركان دخل فى إيوان كبير فرأى ( صور مجسمة يدخل فيها الهواء فتتحرك فى جوفها آلات ) فظن الأمير أنها تتكلم . ولم يذكر الكتاب العرب ( وسائط كلامية ) وإنما من المؤكد أنهم عرفوا ( الوسائط المزمارية ) التى عرفوا خصائصها عن طريق الترجمات الإغريقية من أرشميدس ، وأبولونيوس ، وهيرون .

والدف ( الجمع : دفوف ) بالمعنى الدقيق هو ما يسمى عند الأوربيين تمبورين ، وهو مسنطيل وله غشاء على جانبي الإطار كليهما . ولكن هذا اللفظ كان اسم جنس يطلق على جميع أنواع الدفوف . وكان الدف بالضرورة آلة شعبية . ويظهر فى ( الليالى ) باستمرار فى أيدي القيان والمغنيات ، وإن كنا لا نتحقق دوماً أنهم يعنون الآلة المستطيلة اللهم إلا فى موضع واحد حين يذكرون معه الطار أو الدف المستدير .

ويذكر الدف الموصلى فى ( الليالى ) فى موضع واحد ، ولكن هذا الاسم الخاص لا يذكر ثانية . وهذه النسبة فى طبعة بولاق ،

ولسكنها ساقطة من طبعتي كلكتا وبيروت ، وإذن ربما كانت من تزيين  
أحد الكتاب أو الرواة لينسجم مع العود العراقي ، والجنك العجمي ،  
المذكورين معه .

أما الطار ( الجمع : طيران ) فهو الدف المستدير ذو الغشاء  
الواحد والصفائح المعدنية في إطاره . ويظهر في أيدي المغنيات  
والقيان في ( الليالي ) ، أولئك المغنيات اللاتي يستخدمنه لجمع الهبات  
كما ذكرت قبل . فيوضع على الأرض وغشاؤه إلى أسفل لتيسير إلقاء  
النقود فيه . وكان الطار أهم آلة للإيقاع عند الموسيقى المحترفة كما تبين  
إحدى المقطوعات الساحرة في الليالي .

ورسم فنانو ابن عدة صور للدف المعروف باسم الطار ، على  
الرغم من أن القصص نفسها لم تذكر إلا الدف أو الدف الموصلي .  
وأحسن تصميم له ما جاء في ذيل ( حكاية الأحباب ) وقد اتخذ هذا  
التصميم من الآلة الموجودة في كتاب لين ( المصريون المحدثون )  
نموذجاً له .

وكانت كلمة ( الطبل ) ( الجمع : طبول ) تطلق في الغالب على النوع  
الاسطواني العادي ، ولسكنها كانت تطلق أيضاً على جميع الأنواع  
والنماذج . ولذلك يصعب أن نقرر في ( الليالي ) التي تكثر من ذكرها  
إلى أي نوع تشير الكلمة ، وإن كان منظر لقصة والفعل المستعمل  
مع الكلمة قد يساعدنا أحياناً على تخمين إذا ما كانوا يعنون



الطبل العادى أو الكوسات . فإذا كان المنظر فرحا خاصا أو موسما عاما فالأرجح أنهم يعنون الطبل العادى ، على حين تظهر الكوسات أكثر ملاءمة فى مناظر المواقب وحركات الجيوش . وقد رسم أحد فناني ابن الطبل الاسطواني العادى فى موضعه فى ( حكاية معروف ) .

وكان الكوسن ( الجمع : كوسات ) أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول السكرجة . وتظهر فى ( الليالى ) مع الآلات الحربية الأخرى فى ( النوبة ) أو الفرقة العسكرية ، وإن كان لفظ ( كوسات ) فى طبعة بيروت قد تصحف إلى ( كاسات ) فى طبعة كلكتا وبولاق .

وكان ( الطبل باز ) طبلة صغيرة جدا من المعدن تفرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش . ولم يرد اسمها فى ( الليالى ) ، ولكن لا يخامرنا شك ، كما خمن برتون الألمعى ، فى أن الطبل المذكور فى ( حكاية حسن البصرى ) كان بازا ، إذا كان لنا الحق فى استعمال الاسم المختصر الحديث ، إذ يذكرون فى هذه القصة ( طبلا نحاسيا وزخمة من جرير منقوشا بالذهب وعليها طلاسمة ) . وترجم لين كلمة ( زخمة ) بكلمة بلسكترم مما أزعج برتون لأنها تقود إلى الخطأ . وهذا صحيح إذا لم نفكر فى غير الاستعمال الحديث للكلمة . إذ يطلقونها على الآلة التى يحركون بها أوتار العود وما شابهه من

آلات . ولكن الكلمة بمعناها الإغريقية واللاتينية القديمة كانت تطلق على آلة للطرب ، مثل كلبة (زخمة) في العربية بالضبط ، إذ تطلق الأخيرة على ريشة العود ، وقوس القيثارة ، وأحد القضبان التي تضرب على السنطير ، وأحد العصي أو آلات القرع على الطبل . وعلى كل حال ، كان لدى لين أسباب وجيهة لاستعمال تلك الكلمة وإن تجنبها كاتب هذه الأيام .

وليست هذه الطبلة السحرية ، وزخمتها الطلسمية ، إلا مثال آخر للصلة الوثيقة بين السحر والموسيقى ، تلك الصلة التي كان يتمسك بها الساميون تمسكا شديدا . ولا زال الباز الآلهة المفضلة حتى اليوم عند المسحر (المسحور) (١) وهو يجمع الصدقات .

أما الدربكة (الجمع : دربكات) فطبلية على شكل الكاس ولها غشاء واحد . ولم تذكرها (الليالي) إلا مرة واحدة وقد كتبها الناسخ في هذه المرة (دربلة) بدلا من (دربكة) . وكانت الدربكة الآلة المفضلة لدى العرب فترة طويلة ، وإن كان الموسيقى المحترف يستخدمها أحيانا إلى جانب الآلات الأخرى للحفاظ على الوزن . وفي (حكاية الخياط) يغنى الجماعى على نغماتها ، ولكن لما كانت كلبة (الدربكة) حديثة لا يمكن أن يكون تاريخ تأليف هذه

---

(١) يظهر أن الكاتبات اختلطت عليه كلمة المسحر (بمعنى المسحراتي) والسحر ، فربط بينهما ، وإن كانت الأولى مأخوذة من السحور والسحر .

القصّة قديما ، إلا إذا كانت الكلمة محرقة عن الكلمة الفارسية  
« دنبله » .

ولا يمكن إدخال الآلات الباقية ، التي تعد من المواد الرنانة ،  
بين الآلات الموسيقية التي تدخل في دائرة هذا البحث ، اللهم إلا  
الكاسات ومع أن الكاسات من الآلات الرنانة ، فإننا لن نخرج  
عن الموضوع بالكلام عنها هنا لما كان معظم هذه الآلات مما يستعمله  
العازفون الأوربيون المحدثون .

فالكاسات (المفرد : كأس وكاسة) أو الكثوس (المفرد : كأس)  
هي النوع الكروي الكبير من الآلة التي نسميها كبل وهي غير  
لصنوج (المفرد : صنج) والكاسات التي على شكل الصفائح .  
تظهر الكاسات في معظم المناظر العسكرية في (الليالي) كما لاحظت  
من قبل .

وأما الجلاجل (المفرد : جلاجل) والأجراس (المفرد : جرس)  
فهى النواقيس ، والجلاجل في العادة هو الكروي الصغير ، أما الأجراس  
فكبيرة مخروطية أو مربعة بداخلها ضارب متذبذب . وقد استعمل  
النوعان في تزيين الجمال والخيل ، كما كانت الأجراس تعلق بالمجرمين  
في مصر في عصر المماليك ويذكرنا ذلك بعلى الماكر (الذى يسرق  
الكحل من العبين ، فإنه عندما صار رجلا صالحا ، تذكر الليالي أنه  
علق بشو به أجراسا وإن كان ليس من الواضح أنه قام بهذا العمل

ليدل على أمانته . ومن الطبيعي أن ينشأ من هذا المثل العربي المعروف عن تعليق الأجراس ، بل ذهب على الماكر إلى أبعد من ذلك ، فصف الأجراس على الجراب الذى يحوى ربحه الحلال .

ويظهر أن القلائل ( المفرد : قلقل ) كانت ما نسميه JINGLES وكانت تعلق مع الجلاجل والأجراس على البغال والجمال لتشير الخوف والرعب فى الأعداء .

والخلاخيل ( المفرد : خلخال ) والأحبال ( المفرد : حبل ) هى الحلقات المعدنية التى يلبسها النساء ، وينتقد صوتها غالباً . وتوجد فى ( الليالى ) إشارة إلى المرح الموسيقى المبهج لإحدى الجوارى ، ذلك المرح الذى احتد حتى أسكت صوت خلخالها . وهناك أيضاً نصيحة بالآ زور الشباب البالغ الحريم حيث ربات الخجال .

والناقوس ( الجمع : نواقيس ) هو الصفيحة أو اللوح المعدنى الصالح للدق الذى يستخدمه المسيحيون للدعوة إلى الصلاة فى البلاد التى تتكلم العربية . ويرد فى ( الليالى ) فى حكاية ( على نور والدين والجارية مريم ) حيث يضرب على سطح كنيسة السيدة مريم ، أم المسيح ، لنداء المسيحيين لإقامة شعائرهم .

وأخيراً يأتى القضيب ( الجمع : قضبان ) وهو قضيب يضرب على أية مادة رنانة ، ويعطى فى الغالب الإيقاع فى الموسيقى القديمة

ميلاد العرب . وهو من أقدم آلات الدق العزيمية . وترد الكلمة في ( الليالي ) ولكنها ليست بهذا المعنى الموسيقى . فتدق في ( حكاية الخليفة المزور ) مدورة بقضيب لاستدعاء الخادم . ويقول لين إن المدورة هي ( الوسادة الصغيرة ) ولكن يرتون يحيب على ذلك : ( إن الإنسان لا يدق على وسادة للإشارة ) ، ثم يرجع إلى معنى الكلمة الأصلي ، وهو كما يقول : ( شيء مستدير ، مثل سطح من الخشب أو المعدن المستدير ، أو الناقوس ) . ولكن يبدو أن الناقوس المعدني ، كما نعرفه ، لم يكن مستعملاً عند العرب إلا في الناقوس المسيحي . ومن الحق أننا نقرأ في تاريخ جيوفري دي فنزوف المحارب الصليبي عن أجراس العرب ، ولكننا حين نرجع إلى الأصل اللاتيني نجده يستعمل كلمة ( كاسات ) . ومع ذلك يظهر أن ضرب الوسادة بالقضيب ، كما قال لين ، محتمل ، إذ من المؤكد أن مثل هذا العمل كان يحدث عند العرب ، نقرأ عنه في كتاب ( كف الراع ) لابن حجر الهيتمي ( المتوفى عام ١٥٦٥ ) في الفصل المسمى ( في الضرب بالقضيب على الوسائد ) .

وختاماً ينبغي أن أذكر الكمنجة ( الجمع : كمنجات ) التي يرسمها أحد فناني لين تزيينا للترجمة الأخيرة لحكاية المزين عن أخيه الخامس . ومع ذلك لم تذكر الكمنجة في أي موضع من ( الليالي ) وكذلك لم تعرف قريبتها « الرباب » . ويبدو أن معاون المستعرب العظيم



لين تأثر بكتابه ( المصريون المحدثون ) الذي تظهر فيه هذه الآلة ،  
ولكن بما أن العرب عرفوا الكمنجة منذ القرن التاسع ، فإننا  
نستطيع أن نفترض محقين أن مستمعى الموسيقى فى ( الليالى )  
لا بد أنهم استمعوا إلى ( نغماتها المؤثرة ) كما يجب أن يقول الفارابى  
وخاصة فى تلك القصص المؤلفة فى مصر وسورية ، وإن لم تذكر  
ذلك ( الليالى ) .

---

# الفصل الخامس

## صناعة الموسيقى

### في ألف ليلة وليلة

« في الزوايا خبايا »

مثل عربي

---

أخيراً يجب علينا أن نتناول الموسيقى لذاتها بعد أن ناقشنا كل أحوالها الأخرى في ( الليالي ) . وزى في هذا البحث ناحيتين ، إذا اتبعنا الطريقة العربية المرضية ، أعني الناحيتين النظرية والعملية ، اللتين تعطيانا علم الموسيقى وفهما ، اللذين لم يفهمهما كبار الثقافات الذين كتبوا عن « الليالي » إلى درجة كبيرة .

فقد انهمك لين ، الذي يوضح معظم مسأله ، في ذلك الرأي السخيف ، الذي يردده كثيرون ، ذلك الرأي القائل بأن النظم العربي تألف من ( تقسيم النغمات إلى أثلاث ) ، وقد دون هذا الرأي في كتابه « المصريون المحدثون » . ولا نستطيع أن نلقى كثيراً من اللوم

على اكتاف المستشرق العظيم بسبب هذا الخطأ ، إذ ارتضاه المتخصصون أمثال فلوتو وفيتس وغيرهما من لن أذكر . أما ما كان في ذهن هؤلاء الكتاب جميعا فهو نظرية المدرسة المنهجية ، التي لم يستطيعوا فهمها .

فقد وجدت ثلاث مدارس فكرية متميزة في علم الموسيقى خلال الفترة التي تناولتها ( الليالي ) وكان السلم في جميع الأحوال فيثاغوري الأساس . والمدارس الثلاث هي : (١) المدرسة العربية القديمة (من القرن السابع إلى القرن العاشر) ، (٢) المدرسيون (شراح الفلسفة الإغريقية) (من القرن التاسع إلى الثالث عشر) ، (٣) المدرسة المنهجية (من القرن الثالث عشر إلى السابع عشر) وأخطأ اين والآخرين في فهم سلم المدرسة الأخيرة واعتبروه « تقسيما للنغمات إلى أثلاث ، على حين كان « العطنين » مقسما بالفعل إلى ثلاث فترات متتالية من ٢٤٣ : ٢٥٦ ، و ٢٤٣ : ٢٤٥ ، و ٤٢٨٨ : ٥٣١٤٤١ . ومع ذلك لا تذكر « الليالي » هذه المدارس ، ولا تذكر « أصعب الدروس الرياضية » على صفحاتها الفسيحة ، إذا أغضينا النظر عن ادعاء « تودد » بأنها تعرف كل ما يتصل بفن الموسيقى . ولذلك ليس من الغريب أن يسأل العلماء والفقهاء القينة الفخور عن جميع العلوم تقريبا لمعرفة عليها الذي افتخرت به ، على حين لم تبذل أية محاولة لاختبارها في فن الموسيقى . فنحن إذن لسنا في حاجة إلى تكليف أنفسنا مشقة

البحث في هذا الموضوع المعقد ، إذ لم تناقشه « الليالي » كما قد رأينا ،  
فيما عدا ملاحظات لين .

ولكن النظرية العملية أهم من النظرية العلية ، لأن مصطلحات  
هذا الوجه من الموسيقى تظهر في « الليالي » في كثير من صفحات  
حكاياتها ، بل تفوق الصفحات التي تذكر فيها المصطلحات الصفحات  
الخالية كثرة ، مما يبعث الإضطراب إلى القارىء العربى ، وإن كانت  
الترجمات الأوربية لا تحيرنا في أى مصطلح ، لأن المترجمين أولوا  
معظمها تأويلا مرضيا إن لم يكن حسنا . ولهذا السبب ليس من  
المبالغة أن نقول إن المشكلة تستحق من التفكير أكثر مما منحت ، ذلك  
الامر الذى دل عليه استحسان برتون المقرط لملاحظة واحدة أثاره  
باين عن الموضوع ، على حين لم يمنع لين هذه المشكلة ، التى كان ينبغى  
أن تدفعه شهرته كغوى إلى تناولها ، لم يمنحها لين سطوراً واحداً  
له قيمته .

ومع ذلك ينبغى أن نسلم بأن المصطلحات الموسيقية للناحية  
العملية ، كما تظهر في « الليالي » ، صعبة على الإدراك . ويرجع كثير  
من الحيرة إلى الاستعمال المبهم للألفاظ ، ولكن المرء يستطيع عادة  
أن يرجع الصعوبات التى يصادفها إلى الأسباب التالية :

(١) ليست العبارات الاصطلاحية متحدة المعنى على الدوام  
بسبب اختلاف عصور تأليف الحكايات ومواطنها .

(٢) لعل المترجم لم يستطع أن يجد السكبة العربية اللاتقة في تلك الحكايات المترجمة عن اللغات الأخرى .

(٣) يجب أيضا أن نعد جهل الكتّاب أو الراوى من أسباب هذه المصطلحات المضطربة .

ولما كان واضعو النظريات الموسيقية العربية تناولوا الموسيقى منذ قديم الزمن على أنها مؤلفة من قسمين أساسيين : اللحن ، والإيقاع ، يظهر من المستحسن أن تتبع طريقته تلك . وكلمة « لحن » هي السكبة العربية المقابلة لسكبة « ملودى » عادة ، وتستخدمها « الليالى » بهذا المعنى ، وإن كانت منبت كلمتي الغناء والمعنى هذا المعنى في موضوعين . وقسمنا الثانى هو الإيقاع ، وإن لم تستعمله « الليالى » . وكذلك يمكن أن تشير كلمتا « ضربات » و « حركات » إلى الإيقاع .

والموسيقى فى « الليالى » إما غنائية أو آلية ، كما هو الحال فى الكتب الأخرى . وتستخدم « الليالى » كلمة « صوت » بمعنى « قطعة غنائية » ، غنائية أو آلية ، وبهذا المعنى يستخدمها كتاب الأغاني أيضا . وتطلق كلمة « الغناء » فى اللغة العربية عادة على « عملية الغناء » « الأغنية » . فهى إذن عامة ، على حين تنطبق السكبات الخاصة مثل ( أنشودة ) و ( ترتيل ) على ( الأغنية الإيقاعية ) و ( الأغنية غير الإيقاعية ) خاصة . ونقرأ أن المعنى ( غنى ) أو ( أنشد ) .



ويقال عن « الآلات » عادة إنه ( ضرب ) أو ( طرب ) أو ( عمل )  
أو ( قلب ) آلة هي ( العود ) في ( الليالي ) عادة .

ولكن يجب أن يعترف المرء بأن استعمال كلمتي ( أنشد )  
و ( غنى ) مضطرب في الغالب ، وإن افترضت أن الأخيرة عامة  
والأولى خاصة . ويظهر أنهم كانوا يعنون في بعض الأحيان نوعين  
متمايزين من الموسيقى الغنائية . ولناخذ مثلاً فقرة من حكاية علي بن  
بكار وشمس النهار : ( أمر جارية من الجوارى أن تغنى فأخذت  
العود وأصلحته وجسته وضربت به ثم أنشدت تقول شعراً ) .  
فيبدو في هذه الفقرة أن الإنشاد هو الغناء . ومن ناحية أخرى يقال  
في نفس الحكاية إن الجوارى ( يغنين وينشدن الأشعار ) مما يحملنا  
على الظن أن الإنشاد والغناء ليسا شيئاً واحداً . وللهرة الثانية قد نعزو  
هذا التعارض إلى جهل الكاتب أو الراوى ، أو إهماله . وكانت  
الموسيقى العربية في عصر ( الليالي ) الذي يمتد قرونًا عدة تسير بحسب  
سلم معروف كحالتها اليوم . وينطبق هذا الوصف على اللحن  
والإيقاع كليهما . وكان اللفظ العام الذي يقابل كلمة ( ملودى ) عند  
الأوربيين ، اللحن منه أو الإيقاعى ، هو ( الطريقة ) ( الجمع : طرائق )  
أو ( الطريقة ) ( الجمع : طرق ) . وكان لين يرى أن كلمة ( طريقة )  
أخذت هذا المعنى متأخرة بعد العصور القديمة ( الكلاسيكية )  
ولكن استعمالها في كتاب الأغاني والكتب الأخرى يعارض هذا

الرأى ، إذ تطلق هناك على ( الطرق ) اللحنية والإيقاعية .  
وتجدهم يذكرون إحدى وعشرين ، وأربع وعشرين من هذه  
الطرائق أو الطرق مؤداة الواحدة بعد الأخرى ، وإن كنا  
لا نستطيع أن نوقن : إن كانوا يشيرون إلى الطرائق اللحنية  
أو الإيقاعية ، إلا فى موضع واحد ، فى حكاية إسحاق الموصلى  
والتاجر حيث يقال عن إحدى القيان ( غنت طرباً شتى بألحان  
غريبة ) .

ثم لدينا اللفظ الذى يشير إلى الصورة الموسيقية ، أعنى : النظام  
أو الأسس ، التى تؤلف وتعزف عليها الموسيقى . يقال لنا إن إحدى  
الموسيقىات البارعات ( ضربت عليه ) ( العود ) إحدى عشر طريقة ثم  
طادت إلى الطريقة الأولى ( ذلك العمل الذى ربما كان يشبه ما يسمى  
عندنا روندو (١) بشها كبيراً .

ويميل المرء فى بحثه عن الآثار التى تساعد على التغلب على  
العراقيل والوصول إلى حقيقة الأشياء ، يميل إلى أن يصنف الطرق  
التي ( تطرب ) فى الطرق اللحنية ، والتي ( تضرب ) فى الإيقاعية ،  
ولكننا لسنا على يقين من ذلك التمييز ، لأنه من السهل جداً على  
الناسخ غير المدقق أن يخطئ فى قراءة كلتي ( طرب ) و ( ضرب )

---

(١) تطلق هذه اللفظة على قطعة موسيقية يتكرر فيها اللحن الأصلي  
عدة مرات .

فيحرفهما . ولكننا نستطيع في بعض المواضع المتناثرة أن نميز الموضع الذي يشيرون فيه إلى الطرائق اللحنية ، ولو لم توجد كلمة « طريقة » . مثال ذلك في ( حكاية إبراهيم بن المهدي والمزين ) التي تقول إن إحدى المغنيات ( أطربت بالنغمات ) . وتقول عبارة ثانية في ( حكاية محمد الأمين والجارية ) ، ( غمت بأطيب النغمات ) . وتوجد إشارة ثالثة في ( حكاية أبي الحسن وجاريته تودد ) إذ يقال إن تودداً ( ضربت عليه ) (العود) اثني عشر نغماً) . وقد ألفت كل هذه الحكايات في (العصر الذهبي) للإسلام ، في وقت كانت تقف فيه كلمة (نغمات) (المفرد : نغمة) موقف كلمة notes في الانكليزية ، بينما كانت كلمة (نغم) (المفرد : نغم) تعني «لحن» ، ولم تصبح كلمة (نغمات) بمعنى كلمة (طرق) إلا بعد ذلك بكثير ، أي بعد القرن الرابع عشر يقيناً ، وإن كان من الواجب أن نتذكر أن الكلمتين مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً ، كما نعرف من الكلمة الإغريقية (Tovoi) التي تعني (أنغاماً) و (طرقاً) . ويظهر لي أن الكاتب أو الراوي استعمل في هذه الحكايات وما شاكلها ، مادة قديمة ، واسكنه صاغها في ألفاظ أكثر حداثة وجدة .

ومن المحتمل أن تكون الإشارة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) إلى المغنية التي (غيرت الضرب) أو المغنية الأخرى في (حكاية إسحاق الموصلي والتاجر) التي (أحكمت الضربات)

أو السيدة التي ( ضربت عليه ) (العود) بأحسن حركاتها ) في ( حكاية  
على نور الدين والجارية مريم ) موجهة إلى الطرق الايقاعية .

ويواجهنا الآن السؤال التالي : لم تطلق عدة أسماء على الشيء  
الواحد ؟ وقد وضحت الجواب بعض التوضيح ، ولكن يجب أن  
نصر أن كلمتي ( طرائق ) و ( طرق ) قديمتان وليستا حديثتين ، على  
الرغم من ذهاب لين إلى خلاف ذلك . فقد وردتا في قصص يمكن  
اعتبارها جد قديمة ، وإننا لنعرف أن كلمتي ( طرق ) ( الجمع : طروق )  
كان لها معنى مشابه عند الليث بن المظفر ( القرن الثامن ) وبقيت حتى  
عصر ( تاج العروس ) . أما كلمتا ( نغمات ) و ( ضربات ) بمعنى  
الطرق اللحنية والايقاعية فتأخرتان ولا تزالان شائعتين في مصر .

وكان لسلك هذه الطرق اللحنية والايقاعية أسماء خاصة ، توجد  
قوائمها في كتب أخرى . ولكن ( الليالي ) لا تذكرها ، فيما عدا  
مقطوعة صغيرة تشير إلى الايقاعين الثقيل والخفيف في ( حكاية  
خليفة الصياد البغدادي ) وهاك المقطوعة :

أيا ذا الطار قلبي طار شوقا	ويصرخ من جواه وأنت تضرب.
فلم تأخذ سوى قلب جريح	على توقيعك الانسان يرعب
فقل قولا ثقيلًا أو خفيفا	ولحن ما تشاء فأنت تطرب.
وطب واخلع عذارك يا محب	وقم وارقص ومل واعجب وعجب.

ومع ذلك قد لا يكونان اسمين للطرق الايقاعية بالفعل ، وإنما يشيران إلى الضربات الثقيلة أو الخفيفة في الابقاع ، أو كما يسميها صاحب الدف العربى الحديث ( ضربات التم ) أو ( التلك ) .

وليس تصور الموسيقى الغنائية كثيرة في ( الليالى ) . وإنما يستعملون عادة ( القطعة ) ، فيستخدمون بيتين أو ثلاثة في العادة تؤلف ما يسمى ( النتفة ) في الغالب . وربما كان سبب استعمالهم البيتين أن القاعدة في الموسيقى الغنائية عندهم وجود عبارتين موسيقيتين ومن الطبيعى أنهم استعملوا في بعض الأحيان صوراً طويلة . وكان يصحب معظم المقطوعات الغنائية عادة ( بشرو ) ( مقدمة آلية ) و ( ختم ) ( خاتمة موسيقية ) ، وإن كانت ( الليالى ) لا تذكرهما وإنما تشير طبعاً إلى الأغنية التى يصاحبانها .

ولا توجد إشارة إلى صورة خاصة من الموسيقى الآلية في ( الليالى ) . والاشارة المحددة الوحيدة إلى ما يشبه ذلك توجد في ( النوبة ) التى يرد ذكرها مراراً . وكانت هذه النوبة هى الجوقة الغنائية والآلية القديمة الوحيدة عند العرب . وقد لاحظنا من قبل أن اللفظ كان يطلق على الفرقة العسكرية ، لأنها هى التى تؤدى النوبات الخمس اليومية . وأطلق لفظ ( النوبة ) على موسيقى الغرف لنفس السبب فقد كان لموسيقى البلاط في عهد الخلفاء العباسيين الأولين ساعات وأيام خاصة لحفلاتهم ، وتشير ( الليالى ) إلى ذلك حين تعين إحدى



المغنيات ليوم الثلاثاء . وكانت هذه النوبة هي التي أسيغت اسمها على الموسيقى التي تعزف في تلك المناسبات .

ونقرأ في ( الليالي ) عن غناء ( نوبة كاملة ) و ( نوبة مطربة ) . وقد أخذت هاتان الاشارتان من حكايتين قديمتين ، هما ( حكاية خليفة الصياد البغدادي ) و ( حكاية إبراهيم بن المهدي وأخت التاجر ) . ومن الحق أن الاشارات التالية في حكايتي ( علاء الدين أبو الشامات ) و ( نعمة بن الربيع وجاريته نعم ) قديمة أيضا . وأطلقت الكلمة أيضا على فرقة آلية ، إذ يقولون أن جارية ( عملت نوبة ) على العود ، على حين نقرأ في قصة أخرى عن العازقة التي ( ضربت نوبة ) على هذه الآلة . وتبين هذه الاشارات أنهم يعنون حركات النوبة المختلفة ، الخائية أو الآلية وحدها ، وإن لم يذكر ذلك صراحة . ولكنهم يوضحون ذات مرة وجود الحركة الفعلية المؤداة ، وذلك حين يخبروننا أن عازقة أخذت ( العود وعملت نوبة « ثم » دخلت في دارج النوبة ) . ومن الواضح أن هذا ( الدارج ) إحدى حركات النوبة ، وقد أخذ اسمه من إحدى الطرق الايقاعية التي تتحلى بهذا الاسم الذي يبدو أنه لم يذكر فيما قبل القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر . وتحتوي نوبات مراکش وتونس والجزائر الحديثة على حركة تسمى ( الدرج ) ، إيقاعها هو إيقاع ( الدارج ) .

ويبدو لي من المرغوب فيه أن أختتم حديثي بكلمة عن اصطلاحين آخرين مستعملين في الموسيقى الآلية . إذ يوجد في ( حكاية المفلس البغدادي وجاريته ) عبارة تستعمل كلمتي ( طرق ) و ( طريقة ) بمعنى يختلف قليلا عن المعنى المقبول والمعروف . وهالك العبارة التي نعنيها : ( أخذت العود وغيرت الطرق طريقة بعد طريقة ، وضربت على الطريقة التي قد تعلمتها ) . ومن الواضح البين أن كلمة ( الطرق ) ( المفرد : طريقة ) في هذا الموضع تعني « تسوية » . وقد رأينا أن كلمة طريقة تعني « الناحية » ؛ ولكن بينا يمكن القول أن كل وتر يعطى « طريقة » بحسه ، أو إذا تحرينا الدقة « جنسا » من « الطرق » يجب أن نترجم اللفظ في صدر هذه العبارة ترجمة مخالفة لذلك ، ونجعله « نغما » لتوضيح العبارة . فتصبح الترجمة أخذت العود وسوته ، نغمة بعد نغمة ، وضربت على الطريقة التي قد تعلمتها مني .

هناك كلمة أخرى ذات أهمية اصطلاحية ، وهي كلمة « جس » التي تعني « مس بالاصبع » أو « تحسس » . ويقول كتاب « مفاتيح العلوم » ( القرن العاشر ) أن الاسم « جس » يعني في الاصطلاح « نقر الأوتار ( أوتار العود ) بالسبابة والابهام دون المضرب »

ويقول أحد الأمثلة في « الليالي » : أخذ العود وجسه . فترجمها  
برتون متلطفاً « أخذ العود ولمس أوتاره » . ونقرأ في عبارة  
أخرى : « جس العود » ، فيترجمها برتون : « دوره ( العود ) » .  
وهذه حالة ثالثة ، أكثر تحديداً : « أخذت العود وأسندته إلى  
نهدية وجسته بأناملها » ، فيلخصها برتون في قوله : « أخذت العود  
وجسته بأطراف أصابعها » .

## خاتمة

« قيمة كل إنسان ما يحسنه »

مثل عربي

توجد في (الليالي) حكاية جديدة بأن نختم بها هذه الدراسات عن موسيقى تلك (الليالي) الثمينة ، وخاصة لأنني أشرت إلى الموضوع في ملاحظاتي الأولى . وهي تتعلق بالموقف العدائي الذي وقفه بعض الفقهاء المسلمين من الموسيقى ، ذلك الشعور الذي كان مريراً جداً في الفترة التي تناولتها (الليالي) ونرى ذلك الموقف في (حكاية أبي الحسن اللبيق) المغرم بالموسيقى والملاهي الأخرى إلى درجة جعلت إمام المسجد وشيوخ الناحية يشكون مسلكه إلى الوالي . فعاقبه الوالي لازعاجه جيرانه . فغضب أبو الحسن من هذه المعاملة ، وصرح ذات يوم للخليفة هارون الرشيد ، وهو لا يعرفه ، إنه لو أعطى السلطة لجلد هؤلاء الشاكين ألف جلدة . وحدث أن حققت رغبته ، فجلد الخليفة المزيّف الامام والشيخ كما أراد . وبعد جلد هم صرفهم بقوله لهم إن ذلك جزاء من يزعج حيرانه .

ومع ذلك ليست الموسيقى شراً في ذاتها ، وإن كانت قد تصاحب الشر . وإن المرء ليضطر أحياناً إلى العجب بما إذا كان لم يوجد وراء كل هذه المعارضة من المتشددين شيء من الحسد لنجاح الموسيقى ؟ تأمل في موقف القديس كريزستم المسيحي ، الذي كان يعظ سنة كاملة ضد

الملاهي المضحكة ، لأنه رأى الكنائس خالية في الأسبوع المقدس ، وإن امتلأت المسارح بالجماهير الغفيرة . وتدير مسلك النبي محمد الذي صب كثووس غضبه على الشعراء الوثنيين الذين كاثت تلاقى قصصهم الفكاهية عناية أكثر مما يلاقى وحيه (١) . وانظر رجال الدين المسلمين المتأخرين أو الفقهاء الذين يهزون رموسهم أسفا ولوما هؤلاء الذين يصبون ذهبهم الذى لا يحصى فى حجر المغنى الذى يغنى ويعزف فى بلاط الخليفة فهم لا يختلفون ولو قليلا عن القس المسيحى لىجلاند الذى صب لعناته حين رأى الأشراف الانكليز يصدقون الهبات على طبقة الموسيقيين .

ونحن لا ندرى كيف ولماذا تؤثر الموسيقى فىنا . ومن الحق أننا لا زلنا بعيدين عن معرفة الأسباب الحقيقية للانفعال بنفسه . وقد تجنب الفارابى الفيلسوف المسلم العظيم شرح الظاهرة بكل براعة ولسكنه على الأقل عرض الخطأ القائل بأن الموسيقى تثير العاطفة أو الحالة الروحية . وبالعكس ، أصر على أن الموسيقى نفسها ، فى العازف أو فى المستمع ، تثيرها عاطفة أو حالة روحية ، وإن كان المنطقى قد يجيب على ذلك بأن هذه تفرقة دون وجود فرق . ويبدو أن شوبنهاور ضمن اللغز حين قال أن العالم ليس إلا موسيقى محقة . فالموسيقى عنده فى لب الأشياء ، وتعيش على جوهرها ولعلنا إذا استطعنا أن ننفذ إلى ما وراء الحجاب ، وجدنا الموسيقى مفتاح الوجود ذاته .

---

(١) لم يصب المؤلف فى قوله هذا ، وإنما عارض النبي هؤلاء الشعراء لدفاعهم عن الوثنية .





ol.  
17  
7  
6



Bibliotheca Alexandrina



0590329